

ABSTRACT

In the midst of Christian civilization, music had a main importance in practices associated with the cult, namely singing, as support of word. Erudite music was heir of Antique traditions, mostly in a theoretical field, which conjugated with musical Jewish tradition. This cultural heritage will reflect in musical domain and others, such as Philosophy or Fine Arts. This study aims to sustain the idea that some musicals concepts of Antiquity were transposed by medieval culture, showing clearly the way how they were incorporated and rendered visible in an iconographic specific theme: the musicus, the one who knows the "laws" which rule the macrocosms, by the same mathematics principles of Ars musica.

RESUMO

No seio da civilização cristã Ocidental a música teve uma importância preponderante no domínio das práticas associadas ao culto, nomeadamente o canto, como suporte da palavra. A música erudita, podemos afirmar, foi herdeira de tradições da Antiguidade, sobretudo no domínio teórico, que se conjugaram com tradições musicais da sinagoga judaica. Esta herança cultural reflectir-se-á no domínio musical e noutros, tão distintos como a filosofia, ou as artes plásticas. Este estudo procura ser mais uma abordagem para a sustentação da ideia de que alguns conceitos musicais da Antiguidade foram transpostos pela cultura medieval, evidenciando o modo como foram incorporados e tornados visíveis num tema iconográfico específico, a figura do *musicus*, o que conhece as "leis" que regem o macrocosmos, segundo os mesmos princípios matemáticos da *Ars musica*.

REX MUSICUS

Iconografia do salmo 80 nas bíblias francesas do século XIII*

Luís Correia de Sousa**

No seio da civilização cristã Ocidental a música teve uma importância preponderante no domínio das práticas associadas ao culto, nomeadamente o canto, como suporte da palavra. A música dita erudita foi herdeira de tradições da Antiguidade Clássica, sobretudo no domínio teórico, que se conjugaram com tradições da prática musical da sinagoga judaica. Esta herança cultural não se irá reflectir apenas no domínio musical mas estender-se a outros como a filosofia, a teologia ou as artes plásticas.

Este estudo procura ser mais uma achega para a sustentação da ideia de que alguns conceitos musicais da tradição erudita da Antiguidade foram absorvidos e transpostos pela cultura do Ocidente medieval evidenciando o modo como foram incorporados e tornados visíveis num tema iconográfico, a figura do *musicus*, o que conhece as “leis” que regem o macrocosmos, segundo os mesmos princípios matemáticos da *Ars musica*. Em concreto, iremos abordar a iconografia davídica nas iluminuras do salmo 80, *O rei David a tocar um pequeno carrilhão de sinos*, presente em manuscritos franceses do século XIII, produzidos nos ateliers de Paris ou da sua influência.

Os indícios encontrados num conjunto de manuscritos iluminados existentes nas nossas bibliotecas e arquivos, nomeadamente a presença da iconografia referida, apontam para uma estreita relação entre o sentido da representação e as tradições da *Escola Pitagórica* relativamente às relações entre os números e as proporções numéricas aplicadas, desde a Antiguidade, à teoria musical e trazidas de novo à colação na época. O contexto cultural e académico parisiense terá estado na origem do aparecimento desta nova forma, que se terá firmado num concreto tema iconográfico sistematicamente introduzido no saltério.

* Comunicação apresentada no âmbito do colóquio: *O visível e o invisível Em torno da História Cultural e das Mentalidades*. Lisboa, F.C. S. H – UNL, 14 e 15 de Novembro de 2006.

** Instituto de Estudos Medievais. Bolseiro de Doutoramento da FCT.

O campo de estudo foi um conjunto de cento e dezassete manuscritos iluminados, maioritariamente Bíblias (89), mas também Breviários (9), Saltérios (8) e Comentários aos Salmos (6). Doze destes pertencem a bibliotecas e arquivos portugueses e os restantes a instituições francesas.

Impõe-se então traçar uma linha de continuidade ou, pelo menos, fixar alguns pontos de contacto no domínio da música erudita, desde a Antiguidade até ao período em questão. Procuraremos explicitar o modo como se conjugam as teorias musicais com princípios estéticos e filosóficos e como dessa conjugação terá sido sintetizado o referido tema iconográfico destinado a estes manuscritos em concreto, assim como referiremos alguns aspectos relevantes relacionados com o aparecimento e condições de produção dos novos manuscritos.

Música e mitos musicais na Antiguidade

De entre todas as formas de arte, a música assume características especiais pela sua imaterialidade. A sua principal diferença relativamente às outras expressões artísticas é que ela ocorre no tempo, enquanto as outras formas ocorrem no espaço. É, portanto, uma forma de expressão invisível, apreendida pelo ouvido e não pela vista. Talvez por isso, desde os tempos mais remotos tem sido utilizada como mediadora entre os homens e os seus deuses, sendo-lhe reconhecidos poderes mágicos ou, pelo menos, algo transcendentes, devido ao modo como actuam e interferem sobre os sentidos ou pela capacidade de comover os afectos. Da Antiguidade, essa herança chega-nos sobretudo por duas vias: pela mitologia e pela de teoria musical, sistematizada por filósofos. No âmbito da mitologia poderíamos referir vários mitos onde a arte dos sons é protagonista, sendo provavelmente a referência mais conhecida o mito de Orfeu, que transitou, através da arte, da Grécia para Roma e depois para toda a cultura Ocidental, abordado por artistas de diferentes áreas, como a música, a poesia ou as artes plásticas.

Não menos importante é o que nos foi legado no domínio dos conceitos teóricos e do papel da música no ensino e formação. A música que iremos apresentar é a que é referida como a "*Ars Musica*", abordada a partir dos seus princípios teóricos e pertencente ao domínio da especulação filosófica. Destacaremos também o modo como as suas "leis" são continuamente abordadas e assumem especial importância no pensamento medieval, como se relacionam

e são transpostas para as artes visuais, neste caso para um tema da iluminura, com um significado específico, de acordo com a visão da época.

A *Ars Musica* era uma das disciplinas do conjunto das *Sete Artes Liberais* que viria a constituir um pilar basilar do sistema de ensino medieval. Este conjunto de disciplinas estava dividido em dois ramos ou ciclos: o *Trivium* e o *Quadrivium*. Do primeiro faziam parte a *Gramática*, a *Retórica* e a *Dialética* e do segundo a *Aritmética*, a *Geometria*, a *Astronomia* e a *Música*, consideradas todas estas do domínio da Matemática. O conjunto destes sete domínios de estudo constituía o principal corpo de conhecimentos ensinados nas Universidades aquando do seu aparecimento e ainda durante bastante tempo depois. No domínio da *Ars Musica*, sendo da área da Matemática, a sua abordagem fazia-se a partir das relações entre os números e as proporções numéricas, extrapolando-se essas “leis” para outros domínios completamente distintos, como a Astronomia.

A ideia de associar a teoria musical à estrutura do Universo é muito antiga, devendo-se à *escola pitagórica* a designada teoria da *harmonia das esferas*. Autores da Antiguidade, como Platão (428/27-347 a.C.), Cícero (106-43 a.C.) e Plínio (23-79), voltam a recorrer a esta ideia, que vai encontrar acolhimento na época medieval, a partir de Martianus Capella, embora assumindo um novo sentido.

É normalmente atribuído a Pitágoras (c.570/80 – c.496 a.C.) o estudo das propriedades dos sons enquanto domínio científico. A tradição refere que Pitágoras terá verificado a relação existente entre pesos, números e sons ao passar junto a uma forja de ferreiro, sendo surpreendido pelos sons produzidos pelos martelos de diferentes tamanhos ao percutirem a bigorna. Com quatro deles pôde comprovar que os seus pesos apresentavam relações de proporção 12, 9, 8 e 6; o maior (12), com o dobro do peso do mais pequeno (6), produzia um som mais baixo uma oitava que o pequeno. O peso dos martelos intermédios (9 e 8) correspondia à média aritmética e harmónica dos outros (12 e 6), pelo que deduziu que produziriam as outras notas da escala. A sua experiência terá conduzido à definição de algumas dessas relações (intervalos), aceites como harmoniosas, e consideradas consonâncias perfeitas e que foram traduzidas por fracções matemáticas: os intervalos de 8ª (relação de 1/2), 5ª (relação de 2/3) e 4ª (relação de 3/4).

Embora a experiência da forja atribuída a Pitágoras tenha tido, mais tarde, uma demonstração da sua invalidade, as noções de proporcionalidade e

relações numéricas mantiveram-se válidas como a base matemática da música durante toda a Idade Média, sendo usadas como ponto de partida para estudos posteriores de outros teóricos.

A certa altura a tradição Antiga mistura-se com fontes bíblicas como em Vincent de Beauvais (c.1190-1264), que no seu *Speculum Doctrinale*, atribui a descoberta das “leis” da música a uma personagem bíblica, Jubal (Gen. 4, 21) em contraponto com a tradição da Antiguidade que a atribuía a Pitágoras (Verdier, 1969: 330), como se pode observar nesta ilustração do *Theorica Musicae* de Gafurius, de finais do século XV (fig.1). O que importa frisar é que a *Ars Musica* nunca deixou de constituir um domínio de grande interesse para a especulação filosófica e reflexão teológica, sendo abordada por várias figuras do pensamento cristão ao longo de toda a Idade Média.



Fig. 1 – A experiência de Pitágoras sobre proporções e consonâncias.

Franchinus Gafurius, *Theorica musicae*, 1492

Princípios musicais e pensamento cristão

Um dos problemas que se colocou aos Padres da Igreja, nos primeiros tempos da nova religião, foi o modo como conciliar uma herança greco-romana, onde as manifestações musicais estavam associadas a ritos pagãos, com as práticas musicais herdadas da tradição da sinagoga judaica, como o canto litúrgico, praticado nas primitivas comunidades cristãs (Fubini (1992: 81). O caminho foi a abordagem da música a partir dos seus princípios teóricos. Estes, oriundos, como referido, da cultura grega antiga encontram eco na cultura Ocidental logo desde os primeiros

séculos do cristianismo. Marciánus Capella (360/80 – 429), na sua obra *De Nuptiis Mercurii et Philologiae*, Livro VII, sintetiza e reintroduz o antigo conjunto das *Sete Artes Liberais*, tratando na última parte a *Musica* (*De harmonia*), consi-

derada como a mais alta expressão das relações harmoniosas entre o Homem e o Universo.

Este conjunto de disciplinas irá constituir a base do ensino nas escolas monásticas carolíngias e até ao Renascimento. O domínio da *Ars Musica* será enriquecido sobretudo com os contributos de Boécio (c.480-c.525) e Cassiodoro (c.485-c.580). É a Boécio que se deve a transmissão das ideias da *escola pitagórica*, nomeadamente a teoria das proporções, para a teoria musical da Idade Média. Na sua obra *De Institutione musicae* define uma hierarquia para os três tipos de música que considera existir (fig. 2): “*mundana*”, a que rege todo o Universo, que regula os movimentos das esferas celestes segundo as leis matemáticas traduzidas nas suas relações numéricas, portanto uma música inaudível e puramente especulativa; “*humana*”, a que rege as relações entre alma e corpo, e explica a estrutura harmoniosa e os movimentos deste, também um conceito puramente teórico; a “*instrumentalis*”, a menos considerada das três, aquela que diz respeito aos aspectos relacionados com os instrumentos e o canto e com os sons por eles emitidos, e as relações numéricas entre sons diferentes (Le Goff, 1998: 8). *Ars Musica* abarcava então o campo da especulação filosófica, mas também aspectos técnicos referentes à composição musical e à sua apreciação, enquanto processo.

É fundamental ter em conta que todo o sistema de ensino e as suas instituições gravitam em torno da Igreja e que o ensino se fundamenta nos princípios da doutrina da mesma. Será também no seu seio, no quadro da sua liturgia, que as práticas musicais eruditas irão sobreviver e evoluir na Europa Ocidental (Nery, 1991: 11).

Algumas das reflexões mais conhecidas sobre *Música* são proferidas por figuras basilares de todo o pensamento medieval e da Igreja, como Santo Agostinho (354-430) ou Isidoro de Sevilha (c.560-636). Em Santo Agostinho transparecem duas ideias contraditórias: por um lado há o receio do dema-



Fig. 2 - *Música mundana, humana e instrumentalis*. Florença, Biblioteca Laurenziana, Ms. pl. 29. Séc. XIII

siado envolvimento dos sentidos, da satisfação sensorial, do efeito dos sons no ouvinte, numa clara rejeição do passado pagão associado à música instrumental, em concreto (S. Agostinho, 1977, 10:33), por outro reconhece-lhe a capacidade de preparação do indivíduo para aceder à “beleza” suprema, ao “*concerto de todo o universo*”. Numa alusão ao conceito de ordem (*De Ordine*, I, 1,2. citado em Guy-H. Allard, 1969: 481), reconhece que tem a capacidade de, através do sensível, conduzir ao inteligível divino. É possível apreender o Mundo como um todo, uno e harmonioso, identificar a sua estrutura interna, reconhecer que é regido pela ordem harmoniosa dos números.

Teóricos franceses na Paris do século XIII

As reflexões referentes à *Ars Musica* mantêm-se na discussão teológica e filosófica ao longo do período medieval, com especial importância no período aqui referido, o século XIII, nos meios intelectuais parisienses. A partir de meados do século XII verificou-se uma assinalável actividade intelectual em torno da catedral de *Notre Dame*. Essa actividade desenvolvida pelas várias gerações de músicos, formando a designada *Escola de Notre Dame* (1160-1230-50), abre caminho para a evolução das práticas musicais eruditas e para o aprofundamento da discussão teórica. No que diz respeito aos estudos musicais, a capital francesa é, neste período, o principal centro musical europeu, com importantes consequências na prática e composição musicais, assim como na teoria, em concreto no domínio da notação musical. A principal questão em debate coloca-se no sentido da sistematização de uma escrita musical rigorosa, concretamente em relação ao ritmo, ou seja a divisão do tempo em partes relacionáveis entre si.

Na última metade do século XIII algumas questões teóricas colocam-se com premência e o assunto é abordado com grande empenhamento, devido às necessidades inerentes à evolução das formas musicais e ao desenvolvimento da polifonia. Neste quadro surgiram vários tratados, entre 1260 e 1280, em que o assunto é exposto, vindo a culminar, na primeira década do século XIV, com a chamada *Ars Nova*, designação derivada do tratado com o mesmo nome de Philippe de Vitry (c.1320). Não se trata apenas de uma evolução natural no domínio da música erudita mas um dos momentos mais marcantes na história da música ocidental, não só pela amplitude das suas

consequências mas pelo esforço de racionalização que se começa a afirmar abrindo caminho para a consolidação do movimento escolástico que se verificará naquele século.

Os principais nomes associados à discussão em torno da música são: Franco de Colónia, activo na segunda metade do século XIII, pensa-se que terá pertencido à ordem dos Cavaleiros de São João de Jerusalém e terá ensinado em Paris; Jean de Garlande, activo na cidade em meados do século XIII, terá sido mestre da Universidade; Jérôme de Morávia, também activo em Paris na segunda metade do século XIII, frade dominicano, teórico musical, ter-se-á dedicado ao ensino musical no convento de Saint-Jacques e na Sorbonne. Jean de Muris (1290-1351), astrónomo, matemático e teórico musical que, já na primeira metade do século XIV, acentua as bases matemáticas da música, foi mestre na *Sorbonne*. Jérôme de Morávia é considerado o primeiro teórico a interessar-se pelos instrumentos e sua afinação. Pelo seu *Tractatus de musica* (c. 1270), pode ter-se uma ideia precisa do que era ensinado nesta disciplina, no *Studium generale* dos Dominicanos em Paris (Meyer, 1992: 108).

É também em torno da *Escola de Notre Dame* que devemos procurar as origens da Universidade de Paris. O prestígio que rapidamente adquiriu fez com que em meados do século XIII recebesse estudantes e mestres de toda a Europa (Hamel, 1986: 128). Foi também neste período que se generalizou o fenómeno da “urbanização” das ordens mendicantes, provocando um grande incremento à discussão teológica e ideológica. Assim, além da Universidade e de *Notre Dame*, em 1229, instalam-se na cidade os Dominicanos, com a sua Escola Geral de Teologia em S. Jacques e, pouco tempo depois, em 1231, os Franciscanos. Foram precisamente estas ordens mendicantes, que dominaram o ensino na Universidade. Entre os seus mestres mais famosos contam-se, Alexander de Halles (c. 1185-1245), da ordem dos Franciscanos, professor de Teologia; São Boaventura, também franciscano e professor de Teologia em Paris, discípulo de Halles; Alberto Magno (c. 1193-1280), frade Dominicano, mestre de Teologia na Universidade e São Tomás de Aquino (1227-1274), seu aluno e posteriormente mestre.

A presença de reputados mestres atrai numerosos estudantes à cidade, proporcionando o desenvolvimento de vários pólos de erudição. O ensino musical assumiu grande importância na conhecida *Escola de Notre Dame*, no *mosteiro de Saint-Victor* e nas escolas do Monte de *Sainte-Geneviève*, mas também no seio da sua *Universidade* e no convento de *Saint-Jacques*. O domínio

especulativo da *Ars musica*, era praticado pelos clérigos intelectuais formados na Universidade, no seio do conjunto das artes liberais, fazendo parte do *Quadrivium* (Weber, 1987: 8-9). No plano curricular dos estudos de Filosofia, constava aquela disciplina, tendo como base o tratado de Boécio, *Institutione musica* (Steenberghen, 1966: 125). O ensino da disciplina principiava com uma abordagem às propriedades dos números, de acordo com o exposto no *De institutione arithmetica* de Boécio; para as proporções recorria-se a um outro tratado do mesmo autor, *De institutione musica* (Meyer, 1992: 109).

O estudo das propriedades dos números e das proporções numéricas tem uma importância fundamental no aprofundamento da teoria musical. Os teóricos continuam a ir “beber” às teorias da escola pitagórica e às obras dos pensadores cristãos acima referenciados para elaborar as novas propostas. Os elementos fundamentais continuam a ser o número e as proporções numéricas: “*Musica est scientia de numero relato ad sonum*” (A Música é a ciência dos números, transferida aos sons) – definição proposta por Johannes de Garlandia na sua reflexão sobre ciência do seu tratado *De mensurabili musica* (E. Reimer; Johannes de Garlandia: *De mensurabili musica*, Wiesbaden, 1972; Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 10 – 11, vol. 1 p. 4, citado in Meyer, 1992: 109).

De facto, é inegável que a discussão em torno das relações numéricas, matemáticas, aplicadas à teoria musical esteve na ordem do dia nos meios intelectuais parisienses na segunda metade do século XIII e nas primeiras décadas do seguinte, tanto a nível das técnicas de composição como da procura de formalização de um sistema de notação, de que são resultado os trabalhos de Jean de Muris, *notitia artis musicae* e o tratado de Philippe de Vitry.

Importa frisar que toda esta discussão se passa no seio das instituições eclesíásticas, fazendo parte de uma cultura e mentalidade que se organiza em torno do ideal cristão de procurar uma constante atitude de louvor divino, ao mesmo tempo que busca aprofundar a sua reflexão sobre a natureza humana, à semelhança do que vem perseguindo a Filosofia desde a Antiguidade. O Homem, ponto de encontro do universo espiritual com o universo material, é tido como um microcosmos de estranha complexidade. De sublinhar também que a rápida circulação de ideias que operam em cada domínio de estudo terá aberto o caminho para a aplicação de princípios comuns a áreas diferentes.

Chegados a este ponto não parece difícil perceber as conexões entre as teorias Antigas, veiculadas pelos pensadores cristãos e a linha de pensamento que se delineia no século XIII. As “leis” musicais, como princípios de ordem

universal, aplicados desde a Antiguidade ao macrocosmos, ao mundo celeste, transpostos para o pensamento cristão, são revisitadas e renovadas com nova visão e novas consequências. A imagem do Universo criado por Deus segundo *numerus, pondus e mensura*, conforme referido no *Livro da Sabedoria* (Sb. 11, 20), é ponto de partida para a elaboração de várias categorias estéticas que os escolásticos, segundo Umberto Eco, procuram sistematizar com rigor filosófico (Eco, 1989: 31). Podemos dizer que a iconografia aqui em análise é uma imagem síntese do pensamento escolástico, relativamente à relação do Homem com o Universo, aos conceitos de beleza e harmonia medievais, de origem bíblica conjugada com concepções platónicas, que encontra um suporte privilegiado que a acolhe – o novo livro portátil, ferramenta essencial para a discussão teológica.

Texto e imagem – o manuscrito iluminado

A criação e desenvolvimento das Universidades provocaram o aparecimento e florescimento das profissões relacionadas com a produção e comércio de livros. Até aqui a produção de manuscritos era assegurada pelos *scriptoria* eclesiásticos, que procuravam suprir as necessidades da sua própria comunidade, não fazendo comércio de livros. Com o aumento da procura e as necessidades específicas de utilização dos livros verificou-se uma autêntica revolução na sua produção e comércio. Surgiram ateliers laicos dedicados à produção de cópias manuscritas e novas formas de organização do trabalho dos copistas e iluminadores, que procuravam satisfazer uma cada vez maior procura de livros. A produção de manuscritos iluminados em quantidade requereu a participação de grande número de especialistas neste domínio: escribas profissionais, que poderiam ser clérigos ou estudantes que copiavam os textos, rubricadores que inseriam as iniciais e iluminadores para as imagens. Clérigos e estudantes participavam neste trabalho e, com o crescimento das escolas, em S.Victor e na catedral, tornaram-se mais numerosos e mais expeditos na produção de manuscritos. Copistas profissionais existiam também na cidade e por vezes encontravam trabalho nas instituições eclesiásticas. Não era surpresa encontrar em S.Victor homens estranhos ao mosteiro a copiar textos, e iluminadores da cidade para os iluminar (Branner, 1977: 8)

O aumento das necessidades resulta num acréscimo da procura e maior pressão sobre os ateliers livreiros, factor que terá sido determinante na organi-

zação do trabalho sob a forma de partilha entre vários ateliers. Foram implantadas verdadeiras cadeias de produção onde participavam copistas, iluminadores entre outros. O processo de trabalho era complexo, passava por várias fases e pelas mãos de diferentes artesãos. Depois do manuscrito estar no atelier eram feitas as marcas e os esboços, sobretudo nos espaços das iniciais destinados às iluminuras, de modo a ficarem prontos a serem pintados. Em muitos casos era o chefe do atelier a fazer um esboço, indicando ao pintor a cena a ser representada (Branner, 1977: 15). Este trabalho decorria sob a orientação e superintendência dos mestres da Universidade ou das instituições monásticas, que vigiavam os preços do trabalho e asseguravam a correcta implantação dos modelos propostos (Muzerelle, 1988: 68). Saint-Victor, por exemplo, teve originalmente regras elaboradas para a produção dos livros sob a jurisdição do seu *cantor*. Forneceu os modelos que poderiam ser utilizados para escrever o livro, com materiais e textos e supervisionou as cópias e as correcções (Branner, 1977: 14). Eram os “agentes” monásticos que escolhiam os iluminadores e apenas eles poderiam chamar um novo pintor para ajudar numa produção ou substituir outro (Branner, 1977: 10-11).

O livro fundamental no meio parisiense, onde os estudos de Teologia assumiam especial prestígio, era a Bíblia que, em meados do século, era também o livro mais frequentemente iluminado (Branner, 1977: 14).

Até aqui, com poucas excepções, a Bíblia era composta de diversos volumes separados, geralmente de grandes dimensões. Para o seu estudo recorria-se aos *Comentários* cujo formato era muitas vezes de vinte ou mais volumes (Hamel, 1986: 111). Neste mesmo século assistiu-se a uma das mais importantes alterações na aparência e dimensão física deste livro, que foi a reunião de todos os livros bíblicos num único volume. A ordem dos livros e os seus nomes foram standardizados, os textos foram meticulosamente revistos, sendo cuidadosamente divididos em capítulos numerados, como ainda hoje se apresentam. Os copistas usaram o velino, um tipo de pergaminho muito fino; as páginas tornaram-se extremamente pequenas, sendo usada uma escrita microscópica e o texto organizado em duas colunas. Empregaram-se títulos no alto de cada página, iniciais a vermelho e azul nos títulos, em todo o texto, para marcar o começo de cada capítulo (Hamel, 1986: 118).

Os novos processos de trabalho, tendo em vista a produção em quantidade, assim como as reduzidas dimensões e a inserção de numerosas iniciais iluminadas, devem ter contribuído para a fixação de rotinas na execução das

tarefas. Em termos de iconografia, certamente que se buscaram soluções simples de aplicar e passíveis de serem repetidas sistematicamente. Um exemplo significativo pode ser o dos programas iconográficos dos saltérios, onde se verifica uma interessante regularidade, mesmo para manuscritos provenientes de ateliers diferentes. Pode-se inferir daí que existiam indicações precisas sobre os programas e que muito provavelmente existiam modelos aos quais os iluminadores recorriam para efectuar o seu trabalho. Dependendo, certamente, do número de efectivos a trabalhar numa determinado oficina, poderiam existir mais do que um livro modelo ou imagens soltas que eram copiadas pelos iluminadores.

Os Dominicanos tiveram um papel activo na revisão dos textos para publicação, de acordo com a sua postura e determinação, clarificada pelo fundador da *Ordem dos Pregadores*, Domingos de Gusmão (1170-1221), em 1216, com o objectivo inicial de ensinar e de confirmar verdades fundamentais a fim resistir à heresia e educar intelectuais numa linha mais ortodoxa. Sendo que os estudos bíblicos constituíam o motivo central do seu ensino em Saint-Jacques, merece uma referência especial a importância que esta ordem religiosa concedia ao livro, enquanto material de base para a sua acção de pregadores, considerando-o como “*a sua arma*”. As vantagens da produção da Bíblia num único manuscrito, de reduzidas dimensões, por isso fácil de transportar, permitiu aos dominicanos, frades pregadores, tê-la sempre à mão, o que não era possível com os antigos formatos.

As Ordens mendicantes estiveram também directamente relacionadas com a produção de manuscritos, quer na fase de preparação quer na conclusão do processo, em contacto com o copista e iluminadores, a quem davam indicações, possuindo mesmo ateliers para a sua produção. Numa deliberação do Conselho Geral dos Franciscanos, de 1260, proibiu-se mesmo a produção de manuscritos para venda, pela perigosidade dos proveitos que daí advinham, sendo eles frades que seguiam voto de pobreza (Hamel, 1986:123).

Será igualmente no seio das ordens mendicantes que os novos manuscritos irão ter uma reconhecida utilidade, servindo de base aos seus sermões de apelo ao arrependimento, que faziam apelo a uma mudança espiritual, procurando passar do estado de tristeza para a alegria, comparando-a a uma mudança de “canção” (Connolly, 1993: 60). Claro que a passagem da tristeza à alegria é uma figura alegórica que significa a passagem do pecado ao estado de graça, usando para tal discurso referências musicais. A Teologia é assumida

como ciência, no sentido aristotélico, como um encadeamento de proposições. Como referia S. Tomás d'Aquino «*proceder por comparações diversas e por imagens é próprio da poesia, que é o último de todos os meios de ensinar*» (Genest, 1988:103)

É, pois, neste meio intelectual que se produzem os manuscritos onde se insere a iconografia aqui em análise, não podendo a mesma ficar desligada dos conceitos musicais em discussão sendo estas as mesmas instituições que acolhiam os responsáveis pelo surgimento do novo tipo de manuscrito e pelos estudos em torno da música erudita. Os programas iconográficos não são alheios ao pensamento que se desenvolve nos meios intelectuais e aqueles, como já referido, não eram deixados à livre fantasia dos iluminadores. A iconografia é regulada como um dogma, a “arte” tinha um papel de relevo “*conduz as almas, pelo meio de coisas materiais, ao imaterial*”, como frisava Suger, abade de Saint-Denis. As imagens, quer sejam as pequenas iluminuras ou o grande complexo que é uma catedral, espelham o pensamento explicitado pelos principais intelectuais da época. As obras pensadas e elaboradas neste contexto destinam-se mais à razão que à emoção e abrangem tanto o coletivo dos fiéis como cada um em particular.

As consequências do desenvolvimento de um pensamento racional, também aplicado à música, com ênfase no simbolismo numérico e as relações numéricas herdadas da Antiguidade, ir-se-ão reflectir a nível das estruturas do texto poético das composições musicais e nas próprias formas musicais como demonstrou um estudo de Manuel Pedro Ferreira (1998) sobre *motetes* do período anterior à obra de Vitry. Após a análise do vasto conjunto de imagens aqui referidas, é nossa convicção de que algo semelhante se passou em relação ao tema iconográfico aqui em questão.

A imagem e o texto – a figura de David no salmo 80.

A figura do Rei David, uma das figuras maiores do Antigo Testamento, é um tema recorrente na iconografia medieval, geralmente associado aos Salmos, tendo na iluminura uma expressão muito significativa.

Relativamente a temas musicais, tanto no Antigo Testamento como no Novo, se encontram referências a práticas que se podem constituir como

temas para as representações. No entanto é o Saltério aquele que mais vezes apresenta iconografia musical e, também, o único que tem sido ilustrado, continuamente, desde o século VIII (Marchesin, 2000:3). Sabemos que a continuada produção se deve ao papel que este livro tinha na liturgia, na pedagogia e espiritualidade da época. O conjunto dos salmos constituía a base da Liturgia das Horas, fixada pela regra de São Bento, (480-547) e era pelo Saltério que se fazia a aprendizagem da leitura, da escrita e do canto, nas instituições da época. Livro eminentemente profético, constitui o suporte espiritual e moral do cristão.

A localização das imagens nos manuscritos apresenta poucas variantes derivando estas do maior ou menor número a inserir e também da tipologia da obra (Saltério, Breviário ou Bíblia). Em geral surge uma inicial iluminada no início de cada conjunto de salmos. Na nossa investigação, a divisão que encontramos mais frequentemente foi a octopartida, com iniciais iluminadas nos salmos 1, 26, 38, 52, 68, 80, 97 e 109, ocupando a figura do rei David um lugar de destaque nas representações figuradas. Em termos de iconografia musical, as referências sistemáticas surgem na inicial **B**(*eatus*) do salmo 1, com a representação de David a tocar ou a afinar um instrumento de cordas, quase sempre a harpa; na inicial **E**(*xultate*) do salmo 80, com a mesma personagem a tocar um pequeno carrilhão de sinos e no salmo 97, inicial **C**(*antate*), com um grupo de cantores.

A iconografia do salmo 1, «O salmo da tranquilidade ao espírito, limita a desordem e o tumulto dos pensamentos, pois acalma as paixões do espírito e modera os seus desequilíbrios», como referia S. Basílio (c.329-c.379) num discurso sobre este salmo, (citado em Fubini, 1992: 83), assume especial importância no sentido em que “abre” todo o Saltério, funcionando quase como introdução ao livro, mantendo também uma ligação com o conteúdo do texto. A figura de David como salmista, considerando que tenha sido o autor de alguns dos salmos, está na maioria das vezes associado à música, aos seus poderes terapêuticos e profiláticos, numa referência aos episódios de David com o rei Saúl onde o jovem músico desempenha uma acção de temperança – o poder que a música pode exercer sobre a alma humana – como frisa Isidoro de Sevilha:

“A música apazigua as almas excitadas, tal como podemos observar pela lira de David que, pela arte da sua modulação arranca Saúl aos maus espíritos. A música faz igualmente aproximar as bestas selvagens mas também as serpentes, os pássaros, os golfinhos, logo que eles ouvem as modulações” (Isidoro de Sevilla,

Etymologiae, lib. III, Pl. 82, col.164, citado em Marchesin, 2000: 21). Pode encontrar-se aqui uma clara referência a toda a tradição mitológica associada à música, nomeadamente ao mito de Orfeu. Através deste mito se transpõem os seus benéficos efeitos e virtudes para o saltério cantado, por um cantor bíblico, em contraponto com a personagem pagã, sublinhando assim o papel e a primazia dos instrumentos de corda sobre todos os outros, nomeadamente os de sopro, que mantinham ainda raízes na tradição dionisíaca. No grupo de manuscritos aqui abordados, a imagem de David com harpa aparece em 89 % dos exemplares, (104 vezes).

A representação do carrilhão de sinos associado a este personagem bíblico, encontra-se presente em todos os manuscritos reunidos para este estudo, de acordo com o critério inicial, ele surge sempre na inicial do salmo 80 (fig. 3).



Fig. 3 - *David a tocar um carrilhão de sinos*. Inicial do salmo 80. Bíblia francesa, séc. XIII. Coimbra, BGUC - Cofre 3, f. 210v

É de realçar que é unicamente nesta localização que aparece este tipo de representação. David aparece sistematicamente a tocar um pequeno instrumento, como *Musicus*, como erudito, aquele que conhece as regras que governam o mundo, como a ele se refere Santo Agostinho:

“Era David homem erudito na arte do canto e amava a harmonia musical, não por deleite vulgar, mas por sentimento religioso, servindo nela a seu Deus, o verdadeiro Deus, em transporte místico de uma grande realidade. Porque o concerto apropriado

e moderado dos diversos sons manifesta com a sua harmoniosa variedade a unidade una de uma cidade bem ordenada” (Santo Agostinho, *De Civitate Dei*, XVII, XIV: 379).

Como *Musicus* também o podemos observar nesta Bíblia do século XI (fig. 4), com a aparência de um respeitável ancião, com um monocórdio sobre os joelhos, um instrumento mais científico que musical, usado no seio das escolas monásticas e catedrais para o estudo de teoria musical e para demonstrações e experiências com os sons, nomeadamente para definição dos intervalos musicais. O cordofone possuía um cavalete móvel que permitia definir os diversos comprimentos da corda, produzindo, consequentemente, sons diferentes. A primeira referência escrita a este instrumento é atribuída a Boécio (séc.VI d.C.) no relato sobre as experiências de Pitágoras.



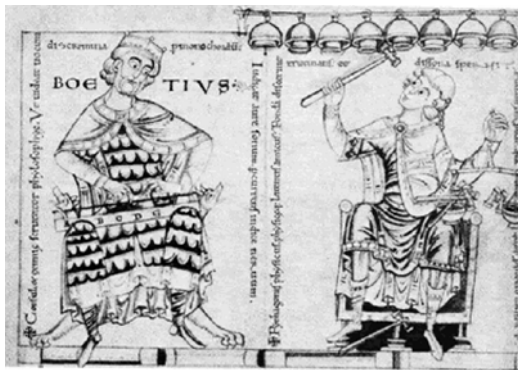
Fig. 4 - *Rex David*. Segunda Bíblia de Coblença, Renânia, finais do séc. XI. Landeshauptarchiv, 710, n.º 111, f.153v

Aqui surge como autor dos salmos, por inspiração divina, como refere a inscrição na imagem (*psalmigraphus in tactu spiritus*), encantado pelas esferas (corpos celestes – macrocosmos), pelos seus sons suaves, e encantando os corações pelas palavras (*sfera dulcisonis demulcens pectora verbis*). Não é pois novidade, no século XIII, a representação de David como elemento de ligação às “leis” musicais que regem o Mundo.

A representação do carrilhão de sinos também não é uma novidade na iconografia davídica; já em períodos anteriores conjuntos de pequenos sinos são representados, mas sempre juntamente com outros instrumentos, sendo o representante dos instrumentos de percussão. Também como instrumento de ciência, à imagem do monocórdio, o conjunto de pequenos sinos havia sido já anteriormente utilizado (Marchesin, 2000: 27). Na edição de *De Musica*, de

Boécio (fig. 5), é representado este instrumento, numa clara alusão às experiências de Pitágoras, tido como o modelo do pedagogo, neste domínio. Aquela imagem, associando a figura de Boécio com Pitágoras, assume um significado especial ao associar a teoria musical medieval, representada por Boécio, com a tradição da Antiguidade, através do filósofo grego. O monocórdio tem então o seu equivalente no conjunto de sinos.

Será no contexto da produção de manuscritos iluminados que a nova iconografia irá encontrar as condições para se afirmar. Nas bíblias portáteis francesas do século XIII, é implementado um programa iconográfico onde é representado o pequeno carrilhão de sinos, de forma isolada, tocado pelo rei David. A primeira leitura que nos parece pertinente acentuar é a relação da ima-



Boécio e Pitágoras

De Musica, Boethius, c. 1130

(Cambridge, University Lib. Ms. li.3. 12, f. 61v)

gem com o conteúdo do salmo que apela a uma atitude de louvor; expressa através do canto dos salmos, numa procura de “diálogo”, de “comunhão” com o divino. No entanto, uma outra, mais elaborada e complexa, parece emergir daquela forma. Se considerarmos apenas o apelo à música enquanto instrumento de louvor, a imagem poderia acolher a representação de um vasto leque de instrumentos musicais ou de situações de prática musical, nomeadamente o canto, pois era este o suporte privilegiado para a música no seio da Igreja. Tal não acontece, pois é sistematicamente representado apenas um pequeno carrilhão de sinos. Defendemos então a ideia de que a representação remete para outros domínios, assumindo o significado que tinha a representação do monocórdio, como instrumento científico, numa clara referência aos fundamentos teóricos da Música, enquanto domínio da ciência e passível de apropriação pela razão. Poderemos encontrar nesta imagem o elo de ligação entre o conceito de ordem universal regida pelas “leis” musicais, herança do pensamento Antigo, da *escola pitagórica* em concreto, e os conceitos, do domínio da teoria musical, em discussão nos meios académicos parisienses,

nomeadamente nos campos filosóficos, teológicos e da própria música, como anteriormente referido. Ao conceito de ordem associado ao Cosmos, das suas forças em movimento dinâmico, equilibrado e harmónico, contrapõe-se também um “movimento” da alma, que se procura que seja harmónico. A riqueza iconográfica desta imagem está então na transposição de uma beleza exterior; um estado de “consonância”, para uma beleza interior; neste caso uma participação na “relação harmónica” com a divindade. Neste sentido, a imagem não representa algo, mas é ponto de partida para um exercício de inteligência, para o acesso racional à realidade superior; é o suporte que conduz o espírito a reconhecer numa realidade exterior; numa experiência sensorial, a própria harmonia interior. Este contraponto entre beleza exterior e interior é hoje sobejamente reconhecido como uma das discussões mais pertinentes e comuns da estética medieval. O recurso sistemático à figura de David prende-se com a ideia de modelo moral para os cristãos, tem um sentido anagógico; o primeiro a cantar e louvar a Deus, como referido no texto do livro do Apocalipse, no final dos tempos!

A figura de David (prefiguração de Cristo) torna acessíveis as proporções divinas, sendo a música perceptível pelos sentidos e pela razão. O tema iconográfico sublinha essa ideia de ordem, conferida por Deus a nível quer do macrocosmo (sob as “leis” da *Ars musica*), de todo o Universo, quer do microcosmo, do próprio homem, possível de obter através da palavra, materializada no salmo, que o crente deve invocar através da oração cantada do salmo, exercendo a música (som + palavra), o seu poder sobre a alma humana.

Certamente sob a orientação dos escolásticos, e a partir das fontes literárias disponíveis, os iluminadores procuram dar uma base de racionalidade às suas imagens com conteúdo musical. Para tal recorrem à teoria musical da Antiguidade, nomeadamente às relações numéricas que traduzem os intervalos musicais, em aceso debate naquele período, nos mesmos meios académicos que proporcionam a cópia e iluminação dos manuscritos.

Os sinos possuem e evidenciam uma característica que o monocórdio não tem; neste instrumento, as diferentes alturas (notas) são obtidas através de uma acção mecânica (a movimentação de um cavalete móvel), enquanto que os sinos têm intrinsecamente a sua afinação, obtida aquando da sua construção, através, também, das leis das proporções numéricas, marca indelével de uma racionalidade. Visualmente a presença dos diferentes corpos (sinos) facilita a compreensão e assimilação do conceito de harmonia, tão grato aos pitagóricos,



Fig. 6 - *David a tocar carrilhão de sinos*. Inicial do salmo 80. Bíblia francesa, Paris, séc. XIII. Évora, BPE - Cod. CXXIV/1-7, f.s/n.



Fig. 7 - *David a tocar carrilhão de sinos*. Inicial do salmo 80. Bíblia francesa, Paris, séc. XIII. Évora, BPE - Cod. CXXIV/1-1, f. 288v.

resultante, precisamente da capacidade de encontro de equilíbrios entre entidades diferentes (fig. 6 e 7).

O sino, mais do que qualquer outro instrumento musical, pelas suas qualidades acústicas é, na cultura Ocidental, um meio de transmissão de mensagens; neste caso o meio ideal de irradiação da beleza intrínseca das relações numéricas, da harmonia entre os diversos sons. Relações que, como já referimos, regulam o próprio Universo, tido como a mais bela de todas as

coisas e reflexo da “beleza” ideal, de acordo com o conceito de origem platónica (Eco, 1989: 28).

O recurso à matemática, através das “leis” musicais, tanto na discussão teórica como nas aplicações práticas, configura um princípio de racionalização ao serviço da fé cristã, característica fundamental do movimento escolástico.

A representação destes idiofones (sinos) não deixa de constituir uma referência ao pensamento da *Escola Pitagórica*, revisitada nesta época, e aos poderes da música sobre o Homem, agora numa perspectiva cristã. Podemos dizer que esta iconografia do salmo 80 constitui uma síntese no pensamento filosófico da época.

Para terminar, também a jeito de síntese, voltamos a S. Agostinho: “As vossas perfeições invisíveis percebem-se por meio das coisas criadas” (Confissões, Livro VII, 20) (S. Agostinho, 1977: 179).

Bibliografia Geral

- ALLARD, Guy-H., 1969, “Arts Libéraux et langage chez Saint Augustin” in *Arts Libéraux et Philosophie au Moyen Âge, Actes du Quatrième Congrès International de Philosophie Médiévale*.-Montreal: Institut d’Études Médiévales, Librairie Philosophique, pp.481-492
- BELLIS, Annie, 1999, *Les Musiciens dans l’Antiquité*. - Paris: Hachette Littératures
- Bíblia Sagrada*, 2001, (versão dos textos originais; revisão e coordenação de Herculanio Alves). – Lisboa: Difusora Bíblica, 3ª ed.
- BRANNER, Robert, 1977, *Manuscript painting in Paris during the reign of Saint Louis: A study of styles*. – Berkeley: University of California Press
- CEPEDA, Isabel Vilares, 2005, “Manuscritos Medievais Iluminados” in *Tesouros da Biblioteca Pública de Évora*. – Lisboa: Edições Inapa, pp. 15-35
- CONNOLLY, Thomas, 1993, “Entrando por la alegría del Señor: simbolismo musical en los pórticos de las iglesias” in *Los Instrumentos del Pórtico de la Gloria* (coordenação de José Lopez-Calo). – La Coruña: Fundación Pedro Barrié de La Maza Conde de Fenosa, 2 vols, pp.51-77
- ECO, Umberto, 1989, *Arte e Beleza na Estética Medieval*. – Lisboa: Editorial Presença
- FERRAND, François (dir.), 1999, *Guide de La Musique du Moyen Âge*. – Paris: Librairie Arthème Fayard

- FERREIRA, Manuel Pedro, 1998, "Mesure et temporalité: vers l'Ars Nova" in *La Rationalisation du Temps au XIIIe Siècle. Musique et mentalités* (dir: Marcel Pérès). – Grâne: Centre Européen pour la Recherche et L'Interprétation des Musiques Médiévales (CERIMM), Fondation Royaumont, Éditions Créaphis, pp. 65-120.
- FUBINI, Enrico, 1992, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. – Madrid: Alianza Editorial
- GENEST, Jean-François, 1988, "Types de livres et de lecteurs en Occident" in *Le Livre au Moyen Age* (dir: Jean Glenisson). – Paris: Presses du CNRS, pp. 95-108
- HAMEL, Christopher de, 1986, *A History of Illuminated Manuscripts*. – London: Phaidon Press Limited
- LE GOFF, Jacques, 1998, "Preface" in *La Rationalisation du Temps au XIIIe Siècle. Musique et mentalités*, (dir: Marcel Pérès). – Grâne: Centre Européen pour la Recherche et L'Interprétation des Musiques Médiévales (CERIMM), Fondation Royaumont, Éditions Créaphis, pp. 7-12.
- MARCHESIN, Isabelle, 2000, *L'Image Organum. La représentation de la musique dans les psautiers médiévaux, 800-1200*. – Turnhout: Brepols Publishers
- MEYER, Christien, 1992, "Mathématique et musique au Moyen Age" in *Quadrivium: musiques et sciences*. – Paris: Institut de Pédagogie Musicale et Choréographique, pp. 107-121
- MUZERELLE, Denis, 1988, "La facture du livre médiéval" in *Le Livre au Moyen Age* (dir: Jean Glenisson). – Paris: Presses du CNRS, pp. 64-70
- NERY, Rui Vieira, CASTRO, Paulo Ferreira de, 1991, *História da Música*. – Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda
- PLATON, 1976, *Oeuvres Complètes*. – Paris: Société d'Édition «Les Belles Lettres», Tome XII (1^a partie, Les Lois, Livres VII-X)
- SANTO AGOSTINHO, 1977, *Confissões*. – Porto: Livraria Apostolado da Imprensa
- SANTO AGOSTINHO, 1978, *Obras de San Agustin, XVII, La Ciudad de Dios (2º)*. – Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos
- SOUSA, Luís Correia de, 2003, *Iconografia Musical da Arte Medieval em Portugal*. – Lisboa: FCSH – UNL (Dissertação de Mestrado)
- STEENBERGHEN, Fernand van, 1966, *La Philosophie au XIIIe siècle*. – Louvain: Publications Universitaires, Béatrice-Nauwelaerts
- VERDIER, Philippe, 1969, "L'Iconographie des Arts Libéraux dans l'Art du Moyen Âge jusqu'à la fin du quinzième siècle" in *Arts Libéraux et Philosophie au Moyen Âge, Actes du Quatrième Congrès International de Philosophie Médiévale*. – Montréal: Institut d'Études Médiévales, pp. 305-355

WEBER, Édith, 1987, "Le mode d'enseignement musical au Moyen Age et a la Renaissance" in *Modus.– Revista do Instituto Gregoriano de Lisboa*, pp. 5-19

VIRET, Jacques, 1985, "L'enseignement musical au Moyen Age" [*Chant Floral*, N°45] in <http://medieval.mrugala.net/Musique%20medievale/Enseignement%20musical.htm#R1>. (04/10/2006)

YVES Chartier, *Documents pour servir à l'histoire de la théorie musicale*, Cassiodore *Institutiones* II, 5 : *De Musica*, in http://www.musicologie.org/publirem/hmt/hmt_cassiodore.html#m2 (16/10/2006)

www.mandragore.bnf.fr/jsp/classementThema.jsp (16/10/2006)

www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/LISTES/sujet_00.htm (16/10/2006)

www.musicologie.org/galerie/galerie, 2/10/2006